

Del origen de la obra de arte. Primera versión¹

Martin Heidegger

Traducción: Ángel Xolocotzi

Anotación del editor y representante legal:

“El origen de la obra de arte” apareció en otoño de 1949 (copyright 1950) en *Caminos de bosque* (GA 5).²

Las reflexiones de Martin Heidegger acerca del enigma del arte no pretendieron solucionar el enigma, sino verlo. La versión presentada en aquel entonces contenía las tres conferencias sostenidas a finales de 1936 en la Fundación Superior Libre Alemana en Francfort del Meno. Éstas fueron una tercera revisión del tema.

La segunda versión fue la primera versión de la conferencia. Esta conferencia fue leída el 13 de noviembre de 1935 en la Sociedad Científica de Arte de Friburgo de Brisgovia.

Esta segunda versión fue publicada plagiariamente, con base en una fotocopia del texto manuscrito pasado a máquina, en forma bilingüe en Francia en 1987, sin tomar en cuenta las correcciones hechas a mano por Martin Heidegger a esta transcripción.

Aquí se presenta la primera versión, hasta ahora inédita y desconocida, ya que nunca fue leída, “Del origen de la obra de arte”, cuyo manuscrito conservó Martin Heidegger junto con las conferencias del mismo tema en un cajón.

Hermann Heidegger

¹ N. del T.: El presente texto apareció en *Heidegger Studies* 5 (1989) pp. 5- 22. Agradecemos a la editorial Duncker und Humblot, Berlín, la autorización para traducir y publicar este importante escrito de Martin Heidegger. En torno a la traducción agradezco las correcciones y comentarios de mi esposa Gabi Haspel. A continuación señalo la traducción de algunos términos centrales: *anbringen*: colocar, *errichten*: erigir, *erstellen*: levantar, *unterbringen*: alojar, *aufstellen*: exponer, *herstellen*: componer, *hervorbringen*: producir, *erzeugen*: crear, *verfertigen*: elaborar, *anfertigen*: fabricar, *Streit*: lucha, *Bestreitung*: disputa, *erstreiten*: lograr combatiendo.

² N. del T.: De la tercera versión del texto alemán, es decir, las conferencias que Heidegger dio el 17 y 24 de noviembre así como el 4 de diciembre de 1936 en

Lo que aquí se puede decir sobre el origen de la obra de arte en el marco de una conferencia, es bastante poco, quizás mucho de ello es extraño, pero la mayor parte está sujeto a malas interpretaciones. Prescindiendo de esto, una sola cosa debe importar, a saber: aunque reconozcamos todo aquello que ha sido pensado y dicho desde antaño para determinar la esencia del arte, hay que contribuir a preparar respecto al arte una posición fundamental transformada de nuestro Dasein.

Las obras de arte nos son conocidas. Obras arquitectónicas, obras plásticas, obras musicales y lingüísticas son colocadas y alojadas aquí y allá. Las obras provienen de las épocas históricas más diversas; pertenecen a nuestro propio pueblo y a otros pueblos. Por lo general también conocemos el “origen” de las obras así presentes; [6] pues ¿dónde más puede tener su origen una obra de arte si no es en la producción mediante el artista? A tal producción pertenecen dos procesos: primero la aprehensión del pensamiento artístico en la imaginación y luego la transposición del pensamiento en la creación artística. Ambos son igual de importantes, aun cuando la aprehensión del pensamiento artístico siga siendo la condición previa para su ejecución y así algo “más originario”. La aprehensión del pensamiento es un proceso puramente espiritual que puede ser descrita como una “vivencia mental”. De ello surge una contribución a la psicología de la producción de creaciones artísticas.

Francfort del Meno, y publicadas en alemán en 1949 en el volumen *Holzwege*, existen en castellano tres traducciones. La primera apareció en el volumen *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958 y la traducción estuvo a cargo de Samuel Ramos. La segunda apareció en *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960 con traducción de José Rovira Armengol. La tercera apareció en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995 con la versión de Arturo Leyte y Helena Cortés. Respecto al periodo de redacción de la primera versión de “Del origen de la obra de arte” sabemos por el mismo Heidegger que data de los años 1931 y 32. En una carta del 20 de diciembre de 1935 a Elisabeth Blochmann Heidegger escribe: “En esta ocasión puedo obsequiarle como regalo de navidad nuevamente algo del trabajo propio. Sin embargo es algo que ha resultado mucho ‘de’ ahí. Los fondos y ámbitos propios son mantenidos en silencio adrede porque todo en algo tan breve sería incomprensible. Surgió del afortunado período de trabajo de los años 1931 y 32...” (*Martin Heidegger - Elisabeth Blochmann: Briefwechsel 1918-1969*, J. W. Storck (ed.), Marbach a. N., 1989, p. 87) El obsequio de Heidegger se refiere a la segunda versión del texto, leído como conferencia en Friburgo de Brisgovia el 13 de noviembre de 1935. Para ubicar el lugar que ocupan las tres versiones de este texto en la obra de Heidegger puede consultarse el excelente trabajo de Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst*, Francfort del Meno, Klostermann, 1994 (2ª edición).

Algo así puede ser muy aleccionador, sólo que eso *nunca* da una aclaración del origen de la obra de arte. ¿Por qué? En primer lugar porque aquí “origen” es simplemente equiparado con “causa” del estar ahí de las obras de arte. Sin embargo esta dirección de la pregunta por la causa se toma como si fuera obvia, ya que no se parte en absoluto de la *obra* de arte, sino de la creación artística como una *pieza de arte*. Aunque sigue siendo cierto: la formación artística proviene de los “forcejeos espirituales” del artista. La producción es su trabajo realizado. Éste llega a ser “expresión” de su “personalidad”, la cual se “exterioriza” en la producción y se “libera de su tormenta sentimental”. De este modo la obra de arte siempre es también creación del artista. Pero este ser-creado no constituye el ser-obra de la obra. Esto es tan poco el caso que el deseo más propio de producción anhela dar por terminada la obra. Precisamente en el *gran arte* -y sólo de éste se trata aquí- el artista permanece como algo indiferente con respecto a la realidad de la obra, casi como un tránsito que se anula a sí mismo en el acto.

La pregunta por el origen de la *obra* ante todo debe sostener que ella realmente parte de la obra de arte como tal. Para esto evidentemente es necesario buscar la obra de arte ahí donde precisamente, ya desligada de la producción, *está ahí en sí*. Encontramos obras de arte en colecciones y exposiciones de arte. Ahí están alojadas. Encontramos obras de arte en lugares públicos y en casas particulares. Ahí están colocadas. Las obras están en lo claro; pues la investigación histórica del arte determina su proveniencia y pertenencia histórica. Conocedores de arte y escritores de arte describen su contenido y explican sus, así llamadas, “cualidades” y así hacen accesible las obras para el deleite artístico comunitario y privado. Amigos del arte y amantes del arte impulsan la colección de obras de arte. Centros oficiales se hacen cargo del cuidado y mantenimiento de las obras de arte. El comercio del arte se encarga del mercado. En torno a las obras de arte que están ahí se hacen una serie de manejos, que nosotros en forma breve y sin un significado peyorativo llamamos *negocio del arte*. Éste media el camino hacia las obras de arte mismas. Ciertamente, en tanto ahora están desligadas de la referencia a la producción mediante artistas. Sin embargo, prescindir meramente de esta referencia aún no garantiza que ahora experiencemos el ser-obra de la obra; pues el negocio del arte coloca las obras [7] nuevamente dentro

de una referencia, precisamente la del trajín alrededor de las obras. Enfrentamos aquí la obra en cuanto es un *objeto* en el ámbito del negocio del arte que cuida, explica y disfruta. Pero tal *ser-objeto* no debe ser equiparado tampoco con el ser-obra de la obra.

Pongámonos frente a obras del gran arte: ante las Esculturas de Egina en la colección de Munich, ante la *Bärbele* de Estrasburgo en la Liebighaus en Francfort, o en el ámbito de la *Antígona* de Sófocles. Las obras fueron desplazadas de su lugar y espacio propios. A pesar de todo rango y todas las así llamadas “cualidades” y fuerza de impresión, su ser-obra ya no es el propio. Aunque estén muy bien conservadas y comprensibles, el desplazamiento a la colección, el traspaso a la conservación transmisora las ha sacado fuera de su mundo. Pero incluso cuando intentamos anular o evitar tales traslados de las obras, por ejemplo al visitar el templo en Paestum en su lugar y la catedral de Bamberg en su sitio, el mundo de las obras conservadas ha decaído. En un recuerdo histórico podemos volver a dibujarlo e imaginarlo. Pero la privación de mundo y la decadencia de mundo es algo irreversible. De hecho podemos experimentar las obras como “expresión” de su época, como testimonios del esplendor y poderío anteriores de un pueblo. Podemos “entusiasmarnos” de nuestras “soberbias catedrales alemanas”. Y sin embargo, la decadencia y la privación de mundo han roto su ser-obra.

El ser objeto de las obras en el negocio del arte, el ser creado de las obras mediante el artista, ambos son determinaciones posibles del ser-obra. Pero aquél es una consecuencia; éste, una condición del ser-obra. No solamente no agotan el ser-obra, de hecho impiden - viéndolo así- la mirada al ser-obra y el saber al respecto.

Sin embargo, mientras no aprehendamos la obra en su ser-obra, la pregunta por el origen de la obra de arte permanece sin el punto de partida suficientemente asegurado.

Pero entonces ¿por qué es tan difícil la determinación del ser-obra de la obra de arte? Porque el ser-obra se determina a partir de aquello en que se funda la obra. Y *este fundamento* sólo es el origen de la obra según su esencia y su necesidad. Éste no se halla en el artista como la causa del ser-creado de la obra. El origen de la obra de arte es el arte. El arte no es porque haya obras de arte, sino viceversa, porque y en tanto

ocurre el arte, se da la necesidad de la obra. Y sólo la necesidad de la obra es el fundamento de la posibilidad del artista.

De entrada son simplemente aserciones. Nos colocan en una situación extraña. La pregunta por el origen de la *obra* de arte debe partir del ser-obra de la obra. Pero este ser-obra se determina sólo o ya desde el origen. Lo que buscamos, el origen, ya debemos tenerlo, y lo que tenemos debemos primero buscarlo. Aquí nos movemos en un *círculo*. Sin embargo eso debe ser seguramente -por lo menos en la filosofía- signo de que el planteamiento [8] de la pregunta está bien. La dificultad de que sólo al final de la demostración estaremos listos para empezar es inevitable.

Pero sólo arribamos a la coejecución del movimiento del círculo de nuestro preguntar mediante un salto. Y al final este salto es el único modo del cosaber adecuado acerca del origen por el que preguntamos. Así es que todo depende de que tomemos el vuelo adecuado para este salto. Éste consiste, a partir de lo trazado en estas reflexiones, en la obtención del concepto previo adecuado de *obra* de arte en su ser-obra.

I. La obra de arte como obra

Lo anterior sirvió para evitar las malas interpretaciones del ser-obra de la obra ya sea como ser-creado mediante un artista o como ser-objeto para el negocio del arte. De hecho por lo general ambos están mancomunados. En ello todavía la obra de arte siempre está en relación con otra cosa y no es captada a partir de ella misma. Pero ¿acaso podemos siquiera aprehender algo en sí mismo fuera de cualquier relación? Entonces por lo menos cada vez este aprehender mismo es una relación. Dejamos de lado aquí esta pregunta fundamental. En vista de nuestra tarea es esencial por ahora otra pregunta: ¿Acaso el intento de *separar* la obra de toda relación con otro, aparte, no se opone a la esencia de la *obra misma*? En efecto, pues la obra quiere ser patente *como obra*. Y de hecho no es llevada a la patencia sólo posteriormente, ésta tampoco es solamente co-intencionada, sino que ser-obra significa ser-patente. Pero la pregunta es qué quiere decir aquí patencia y publicidad. No el público que merodea en el negocio del arte. De hecho aquello en donde la obra “hace efecto”, destacando hacia lo abierto, no es nunca algo que esté-ahí, donde deba

llegar como a un receptor instalado, sino que sólo en el ser-patente de la obra efectúa ésta su publicidad. *La* relación con el “público”, ahí donde lo hay, es solamente que éste es destruido por la obra. Y en esta fuerza destructiva se mide la grandeza de una obra de arte.

De cualquier manera, aunque esta relación en lo abierto sea esencial al ser-obra; sin embargo ella a la vez se funda en el *rasgo fundamental* del ser-obra, el cual ahora debe ser destacado a la luz paso a paso.

Preguntamos por la obra, cómo es en sí por sí misma. La obra es por sí misma en tanto ésta, la obra, esté a la obra. Y la obra de arte está a la obra en su *exposición*.

Con este nombramiento se remite a un rasgo en el ser-obra de la obra. Habitualmente se habla de “exposición” en relación con la obra de arte en el sentido de alojamiento de una obra en una colección o de colocación de la obra en un lugar adecuado. La exposición en el sentido de erección es esencialmente diferente del alojamiento y colocación simples: por ejemplo el construir un determinado templo a Zeus o el poner, parar [9] una estatua determinada de Apolo o la presentación de una tragedia, que sin embargo a la vez no es simplemente la erección de una obra poética lingüística en el idioma de un pueblo.

Tal exposición en cuanto *erección* es consagración y glorificación. Consagrar significa “sacralizar” en el sentido de que, en la ofrenda de la obra, lo sagrado se abre como sagrado y el dios es impulsado hacia lo abierto de su presencia. De la consagración forma parte la glorificación, en tanto que reconocimiento de la dignidad y esplendor del dios. Dignidad y esplendor, que son abiertos en el consagrar de la obra, no son propiedades junto a las cuales o detrás de las cuales se encuentre además el dios, sino que es en la dignidad y en el esplendor donde él se hace presente.

Toda exposición en el sentido de la erección consagrante-glorificante es siempre también levantamiento en cuanto un tipo de colocación de la construcción y de la estatua, en cuanto decir y nombrar dentro de un lenguaje. Pero viceversa una colocación y alojamiento de una “creación de arte” no es ya una exposición en el sentido de la erección que levanta; ya que ésta presupone que la obra por erigir, por exponer tiene *ya en sí* el rasgo esencial de la exposición, es ella misma en lo más propio *exponente*. Pero ¿cómo debemos aprehender esta propia “exposición” que constituye el ser-obra de la obra?

La obra es en sí un alzarse en donde se rompe un mundo y en cuanto abierto es puesto en la permanencia. Pero ¿qué es eso, un *mundo*? Eso se puede enunciar aquí solamente en los rasgos más aproximativos. Iniciemos nombrando lo que no es: el mundo no es la agrupación de cosas que estén ahí en cuanto resultado de un conteo de ellas llevado a cabo o sólo pensado. Pero así como mundo no es la suma de lo que está ahí, tampoco es solamente un *marco*, imaginado y pensado, para lo que está ahí. El mundo mundeá, él acompaña nuestro Dasein como un séquito, en el cual nos queda abierto el sosiego y la prisa, la lejanía y la cercanía, lo amplio y lo angosto de todo ente. Este séquito nunca lo enfrentamos como objeto, sino que, señalando mantiene removido nuestro hacer y dejar en un ensamblaje de remisiones desde las cuales llega y se ausenta la benevolencia guiñante y la fatalidad golpeante de los dioses. También este ausentarse es un modo como el mundo mundeá. Este séquito señalante puede caer en confusión y de esta manera ser un *inmundo*. Sin embargo, siendo mundo o inmundo éste séquito señalante a pesar de toda inobjetualidad siempre permanece siendo más que todas las cosas aprehensibles que están ahí, en las cuales creemos estar cotidiana y familiarmente. Pero mundo siempre es lo no-familiar [*Unheimische*], sabiendo esto, no sabemos lo que sabemos. (Pero mundo nunca es *objeto* que está frente a nosotros, sino *inobjeto* que investigamos).

El mundo es pues lo que expone la obra en cuanto obra, es decir, rompe y llega a parar lo abierto, y lo lleva a la permanencia mundeante. Así exponiendo es la obra a la obra. Una creación de arte en sentido amplio que carece de este rasgo esencial de la exposición de mundo, no es una obra de arte, sino que es una pieza de arte³ que está a la obra en nada, solamente exhibe un poder vacío poder y quizás incluso causa alguna “impresión”.

[10] En tanto la obra verdadera alzándose deja libre y reserva un mundo, en ella está a la obra aquel rechazo superior de lo usual que está ahí. Lo no-familiar [*unheimisch*] que envuelve a toda obra es aquel aislamiento en el cual la obra, exponiendo completa y solamente su mundo, se retrotrae. Solamente gracias a esta soledad puede la obra destacar hacia lo abierto, abriéndolo, y lograr su publicidad. Todas las

³ N. del T.: En alemán el término es *Kunststück* que significa muestra de habilidad de un artista por ejemplo en el circo.

cosas que entonces están incluidas en el ámbito de la publicidad llegan a ser *de tal modo* como si hubiera caído sobre ellas algo inagotable-imprescindible.

En tanto la obra es obra, en tanto trae su mundo al alzarse abierto, consigue ella misma el encargo, al que ella sirve; crea el espacio, que ella domina; determina el lugar, en el cual se erige. La exposición en cuanto erección consagrante-glorificante se funda siempre en la exposición en cuanto espacio libre alzante de un mundo. A ésta puede permanecer rehusada aquélla. Aquélla puede quedar atrapada en lo inesencial de la mera colocación de creaciones artísticas. Pero la obra erigida puede caer en el destino de la privación de mundo y la decadencia de mundo. La obra permanece de hecho presente, pero ya no está ahí, sino en la huida. Sin embargo este no estar no significa una nada, sino que la huida se queda en la obra, suponiendo que es una obra, y entonces esta huida se encuentra también en el fragmento (mientras que la conservación intacta de una creación todavía no la hace obra).

A una con la *exposición* pertenece, al ser-obra de la obra, la *composición*. Pero al principio excluimos expresamente la producción mediante el artista, ya que el ser-obra no puede ser concebido a partir del ser-creado, sino que viceversa solamente el ser-creado a partir del ser-obra. Sin embargo con composición y producción no nos referimos a lo mismo. Para la caracterización del rasgo esencial en el ser-obra nombrado con esta palabra tomaremos correspondientemente como punto de partida el significado usual, así como en el caso de "exposición". Toda obra es, en tanto es, compuesta *de* piedra, madera, mineral, color, tono y lenguaje. Esto utilizado en la elaboración se llama *materia*. Ésta es metida en una forma. Este desglose de la obra de arte según la materia y la forma acarrea como consecuencia otras distinciones según el contenido, contenido material y figura. La utilización de estas determinaciones, de materia y forma, es posible en todo momento respecto a la obra de arte, también se entiende fácilmente y por ello desde hace siglos ha llegado a ser de uso general. Y sin embargo las determinaciones no son obvias en absoluto. Proviene de la interpretación del ente dirigida de manera muy determinada, la cual pusieron de relieve *Platón* y *Aristóteles* al final de la filosofía griega. Según esto todo ente tiene correspondientemente su propio aspecto que se muestra en su forma. En tal forma se halla un ente,

en tanto éste es elaborado hacia algo a partir de algo. Puede concluirse a sí mismo hacia aquello que es, como todo lo crecido; puede ser fabricado. El ente es siempre en tanto ente lo que está ahí elaborado. Sin embargo, esta interpretación del ser del ente no sólo no es obvia, ella tampoco es obtenida en absoluto a partir de la experiencia de la obra de arte como obra de arte, sino [11] a lo mucho a partir de la experiencia de la obra de arte como una cosa fabricada. Por ello el desglose según la materia y la forma es aplicable en todo momento a la obra, pero ciertamente también en todo momento es no-verdadera, si mediante ella debe aprehenderse el ser-obra de la obra.

Si caracterizamos pues el ser-obra de la obra mediante un segundo rasgo esencial, que llamamos composición, entonces con ello no se puede querer decir que consista de una materia. Más bien queremos decir lo siguiente: que la obra en su ser-obra es com-ponente, y esto en sentido textual. Pero ¿qué com-pone la obra como tal y como es componente? Así como la obra se alza en su mundo, así se hunde en la voluminosidad y pesadez de la piedra, en la dureza y brillantez del mineral, en la solidez y elasticidad de la madera, en la luminosidad y opacidad del color, en el sonar del tono y en la fuerza nombrante de la palabra. ¿Es todo esto sólo y primeramente materia, que tomada de algún lugar, es empleada y consumida en la fabricación y entonces mediante la formación desaparece como simple materia? ¿Acaso no sale a la luz todo esto finalmente en la obra? ¿Acaso pesadez, brillo, luminosidad, sonido son materias que deben ser “superadas”? ¿O no es la pesadez de las rocas y el brillo de los metales, el estar levantado y la elasticidad del árbol, la luz del día y la oscuridad de la noche, el correr del río y el susurrar en el ramaje? ¿Cómo podemos nombrarlo? Ciertamente no materia como medio para la elaboración de algo. Nombramos la consonancia de esta plenitud insuperable la *tierra* y no nos referimos con ello a una masa material embodegada ni al planeta, sino a la consonancia de la montaña y del mar, de la tormenta y del aire, del día y de la noche, de los árboles y del pasto, del águila y del corcel. ¿Esta tierra, qué es? Aquello que despliega la plenitud constante y sin embargo retoma para sí lo desplegado y lo retiene. La piedra pesa, muestra su pesadez y se retrotrae de esta manera precisamente en sí; el color brilla y sin embargo permanece cerrado; el tono suena y sin embargo no penetra lo abierto. Lo que penetra lo abierto es precisamente este cerrarse

y eso es la *esencia de la tierra*. Todas sus cosas se desprenden en la consonancia alternante y sin embargo: en cada una de las cosas que se cierran está el mismo no-conocerse.

La obra compone la tierra, la coloca en lo abierto como lo que se cierra a sí mismo. La obra no consta de la tierra como materia, sino que resiste la tierra, soporta su cerrarse a sí misma. En tanto que la obra pone la tierra de ese modo dentro de sí, se recoloca ella misma en la tierra como en su fundamento que se cierra a sí mismo, sobre el que se funda; un fundamento, el cual, cerrándose esencialmente y siempre, es un ab-ismo. Ambos rasgos esenciales en el ser-obra de la obra, la exposición en tanto que un abrir alzante de mundo y la composición como conservar restituyente de la tierra autocerrante, no están azarosamente acoplados como tales en la obra, sino que se hallan en una correlación esencial. Pero ambos rasgos son lo que son en tanto que ellos se fundan en el rasgo fundamental y propio del ser-obra, el cual ahora hay que mencionar.

[12] El mundo que la obra alzante reserva se dirige como séquito aperiente a la tierra y no permite nada cerrado, oculto. Pero la tierra, que permite a la obra imponerse al componer, en su cerrarse quiere ser todo y retomar todo dentro de sí. Pero precisamente por ello la tierra no puede prescindir del mundo abierto, si ella misma debe resplandecer en completo ímpetu del cerrarse y retenerse de todas las cosas. Y el mundo por su lado no puede desaparecer de la tierra, si debe como *séquito* mundeante darse el pase a algo conducible. El mundo está contra la tierra y la tierra está contra el mundo. Están en lucha. Pero esta lucha es la intimidad de su recíproca autopertenencia. Exponiendo el mundo y componiendo la tierra al mismo tiempo, la obra es la disputa de esta lucha. Disputa no significa aquí derribamiento y superación de la lucha, sino que al contrario, sostener la lucha como tal, de hecho, *ser* esta misma lucha. Sin embargo, la lucha no es sólo la consecuencia de que en la exposición y composición se enzarcan el mundo y la tierra, sino puesto que la obra en el fondo de su determinación es tal disputa, por ello atiza y preserva la lucha. Ya que el rasgo fundamental del ser-obra es la disputa, por ello la exposición y la composición son los rasgos esenciales de este ser. Pero ¿por qué la obra en la base de su ser debe ser tal disputa? ¿En qué fundamenta el ser-obra de la obra el hecho de que tenga tal condición

respectiva? Esa es la pregunta por el origen de la obra de arte. Nosotros la retomamos en cuanto está demostrado de modo suficiente *cómo* la obra en cuanto disputa en primer lugar es en sí misma, en segundo lugar es *propiamente a la obra*.

¿Cómo ocurre la disputa de aquella lucha? La oscura aspereza y la pesadez tirante de la tierra, su apremiar y brillar no resuelto, su callar no hablado de todas las cosas, en fin: la dureza derrochándose de su autocerrarse es resistido nuevamente sólo a través de una dureza. Y ésta es la del límite en bosquejo, alzado y plano.⁴ En tanto que lo que se cierra a sí mismo debe ser arrastrado hacia lo abierto, esto arrastrante mismo debe llegar a ser trazo, límite y fuga que traza. Aquí, en el rasgo fundamental del ser-obra como disputa se halla el fundamento de la necesidad de aquello que nombramos “forma”. Sin analizar ahora de modo más detallado el origen de la “forma” como tal, preguntamos lo más apremiante: ¿qué se logra combatiendo pues en esta disputa de la lucha?

En cuanto la obra es disputa, entonces remueve a la tierra, abriéndola, en un mundo. Éste mismo como séquito señalante nunca se mueve hacia dentro de la tierra. Pero este movido removimiento mueve hacia delante la obra e inaugura algo abierto.⁵ Eso es el centro *del* espacio en donde la tierra está mundanamente cerrada y el mundo está terrenamente abierto. Es la obra que funda apenas este espacio al abrirlo. Este espacio es la apertura del ahí, en el cual las cosas y los seres-humanos llegan a pararse, para resistirlo.

La obra arquitectónica, que como templo conserva la figura del dios, deja ésta a la vez salir a través del pórtico abierto hacia el ámbito que sólo así es fundado como sagrado. Alzándose en un mundo y remontándose en la tierra, el templo abre el ahí, en el cual un pueblo llega a sí mismo, es decir, en el poder providencial de su dios. Sólo mediante la obra la tierra llega a ser mundana y como tal llega a ser patria. [13] El nombrar y decir ocurre de la misma forma en la obra lingüística, mediante lo cual sólo el ser de las cosas llega a la palabra y con lo decible lo indecible llega al mundo. En tal nombrar del poeta son

⁴ N. del T.: Traduzco de la siguiente manera los derivados de *Riss*, trazo: *Umriss*, bosquejo; *Aufriss*, alzado y *Grundriss*, plano.

⁵ N. del T.: Aquí aparecen varios términos compuestos de *rücken*, mover: *entrücken*, remover; *einrücken*, mover dejando espacio y *vorrücken*, mover hacia delante.

preacuñados para un pueblo sus grandes conceptos del ente en su totalidad. En la obra del construir, del decir y del modelar es logrado combatiendo el ahí, el centro expandiendo y enraizado en el cual y a partir del cual un pueblo funda su habitar histórico - llega a ser no-familiar [*unheimisch*] con el ente, para comenzar en serio con lo desazonante [*unheimlich*] del ser.

La esencia del ser-obra se halla en la disputa de la lucha entre exposición y composición, esta disputa en sí logra combatiendo la intimidad abierta de tierra y mundo.

Con esta determinación de la esencia del ser-obra de la obra se gana una posición que permite una decisión sobre la concepción usual y amplia de la obra de arte, que dice que es *presentación de algo*. Aunque paulatinamente se ha dejado de lado la idea de que la obra es una imitación de algo que esté ahí en el sentido de una imagen o copia. Pero con ello la concepción de la obra como una presentación no está de ninguna manera superada, sino sólo escondida; pues ya sea que la obra sea tomada como “materialización de lo invisible” o viceversa como simbolización de lo visible, en todo caso se esconde en tales determinaciones la opinión previa, aceptada sin dudar, de que la aportación fundamental de la obra es precisamente la presentación de algo.

Lo erróneo de esta interpretación surgió de la misma fuente al igual que aquella caracterización unilateral y precipitada de la obra en cuanto cosa elaborada. Según esto, la obra es en *forma inmediata*, y esto significa aquí a la vez siempre “propiamente”, una materia formada como un zapato o una caja. Pero simultáneamente la obra de arte debe decirnos también algo diferente (*allo agoreuein*) más allá de lo que ella es en forma inmediata; la cosa confeccionada es reunida (*symballein*) con algo diferente. La alegoría y el símbolo dan las representaciones básicas según las cuales la obra de arte en cuanto figura superior y confeccionada es determinada en las más diversas modificaciones.

Esta idea de la obra de arte, equivocada ya en el punto de partida, será todavía más confusa mediante determinaciones que de igual forma remiten a la diferenciación entre materia y forma. La materia, a saber, es igualada con lo *sensible*. En este en tanto que “elemento del arte” llega a presentarse lo no-sensible y lo supra-sensible. Cuando aquí la materia es entendida como lo sensible, entonces ésta es tomada como lo *manifiesto-por-los-*

sentidos, aquello que llega a ser accesible mediante los sentidos y sus herramientas. Con ello no se dice absolutamente nada acerca de la materia misma y el modo de su pertenencia al ser-obra. Y además esta determinación del acceso a la presunta materia es no-verdadera; aunque la pesadez de una piedra, lo sombrío de un color, el sonido o fluidez de una secuencia de palabras no son experimentadas sin los sentidos, sin embargo nunca por sí y propiamente mediante ellos. La tierra en su plenitud autocerrante es, si estas caracterizaciones ya dicen algo, tanto sensible como no-sensible.

[14] La introducción de la determinación “sensible” no acierta tampoco a nada esencial en el ser-obra de la obra como tampoco la determinación de lo material, correlativa a tal introducción. Pero en ciertos límites ambas son correctas y convincentes. Y así pronto la diferenciación de lo sensible y supra-sensible llegó a ser el hilo conductor para los múltiples intentos de interpretación tanto alegóricos como simbólicos de la obra y del arte en general. Ya ahí donde la diferenciación de materia y forma llega a ser determinante por primera vez para toda la subsecuente posición occidental respecto al ente, en *Platón*, la materia en cuanto lo sensible es entendida a la vez como lo inferior en contraposición a la idea en cuanto lo superior no-sensible. En el ámbito del pensamiento cristiano a veces lo sensible en cuanto lo inferior llega a ser incluso lo adverso, que debe ser superado. Así la obra consigue el sometimiento de lo sensible y la elevación a lo superior, que se presenta en ello. No importa si este descrédito de lo sensible expresamente se lleva a cabo o se rechaza, siempre la presentación de algo es entendida como *el* mérito de la obra. Pero la obra de arte no presenta nada; y esto por la simple y sencilla razón de que no tiene nada que debe presentar. Pues la obra abriendo el mundo y la tierra respectivamente a su manera en la disputa de la lucha de estos, logra combatiendo en primer lugar lo abierto, el claro, en cuya luz nos comparece el ente en cuanto tal como en el primer día o transformado, si ha llegado a ser cotidiano. La obra no puede presentar nada porque en el fondo no se dirige nunca a algo que ya esté y sea objeto, presuponiendo claro está, que es una obra de arte y no solamente una creación imitada de ésta. La obra nunca presenta, sino que expone el mundo, y compone la tierra; y esto ambos, porque es disputa de aquella

lucha. Gracias a ésta permanece la obra a la obra, simplemente es sólo ella misma, y nada más.

Pero ¿cómo es pues propiamente la obra? ¿Qué tipo de realidad tiene?

A pesar de diversas modificaciones domina hasta hoy aquella interpretación de la realidad de la obra de arte a la cual nuevamente *Platón* dio el impulso. En la que continuó siendo fundamental aquella determinación previa de la obra de arte como una cosa fabricada. En contraposición a lo que está ahí a partir de sí y lo “naturalmente” crecido, lo elaborado por la mano del hombre es cada vez algo posterior, sobre todo, cuando imita cosas de la naturaleza; pues éstas son por su parte ya copias de aquellas imágenes previas que Platón llama “ideas”. Lo elaborado y así también la obra de arte llega a ser imitación de una copia de una imagen previa. Y ya que las ideas presentan el ente propio, eso que las cosas son en verdad, la obra es solamente una reminiscencia y propiamente irreal. Pero si uno intenta a diferencia de *Platón* por algunos caminos deshacer el desprecio de la realidad de la obra, entonces, en contraposición a la cualidad sensible de la obra se debe alegar el hecho de que sí presenta un contenido material no-sensible “espiritual”. Gracias a esta presentación es pues la obra de arte “más ideal”, más espiritual que las cosas palpables de la cotidianidad. Sobresale del contorno de aquellas y se cierne en torno a ella “un hálito espiritual”. Así se sustrae la obra de arte a la realidad de lo que está ahí. El ámbito de la obra es [15] aquél de la apariencia; esto no debe significar “de una burda ilusión”, lo que pudiera pensarse; pues la pieza formada de mármol de una escultura nos hace creer que es un cuerpo vivo, aunque en verdad sólo es una piedra fría. La obra es una apariencia porque ella misma no es lo que presenta, pero un aparecer justificado porque en la presentación trae a la luz algo espiritual no-sensible.

En estas interpretaciones de la realidad de la obra de arte, ésta es empujada de una irrealidad a la otra. Ora es la obra todavía no tan real como las cosas que están ahí, ora ya no es tan real como ellas. Cada vez permanece lo determinante el estar ahí de las cosas cotidianas como la verdadera realidad; comparada con ella, la obra de arte interpretada de esta u otra forma siempre es irreal. Y sin embargo lo contrario a todo ello es verdadero. El templo, que sobresale sobre un cabo o en un valle rocoso, la estatua, que está parada en una zona sagrada, estas obras no están simplemente también ahí entre todo lo demás: mar y tierra firme, fuentes y árboles, águilas y serpientes, sino que

ocupan el centro en el espacio aclarado del aparecer de las cosas, son más reales que cualquier cosa, ya que cada una de ellas puede anunciarse como siendo solamente dentro de lo abierto que fue logrado combatiendo mediante la obra. La poesía de *Hölderlin* es -aunque apenas sea sospechado- más real en la lengua de nuestro pueblo que todos los teatros, cines y versos ramplones, más real que las casas en las cuales por ejemplo librerías y bibliotecas se hospedan, en donde aparecen los volúmenes palpables de sus obras completas. Más real entonces que todo esto es la poesía, porque ya en ella está preparado para los alemanes el centro aún intransitado de su mundo y su tierra y están reservadas grandes decisiones para ellos.

Precisamente eso es la esencia más propia del ser-obra, que nunca puede ser comparada con lo que está ahí correspondientemente y que presumiblemente es lo real en sentido propio, sino que ella misma es la norma del ente y del no-ente. Por ello no hay obras conformes a su época, que fueran obras de arte, sino que sólo aquellas son obras de arte las que están a la obra, de tal manera que hacen y transforman su época conforme a *ellas*. Más real pues que todo ente restante es la obra en cuanto el centro abridor del Dasein del Da-sein histórico.

Aquella soledad de cada obra de arte es el signo de que ésta destaca en la disputa de la lucha hacia su mundo al retraerse en su tierra. Su estar-ahí es la contenida discreción del quedar-postergado-en-sí. Sin embargo, eso no significa que la obra esté sacada de la realidad común; eso es imposible, porque precisamente la obra está adelantada dentro de ésta como su trepidación y refutación. Pero cuanto más una obra llega a eso que se llama "efecto", tanto más aislada debe poder permanecer. Si le falta esta fuerza, entonces no es ninguna obra de arte.

Estas pocas indicaciones generales debían apuntar hacia el ser-obra de la obra desde la lejanía. Con esto era preciso obtener un concepto preliminar de la obra de arte [16] como obra. Él debe guiarnos si ahora intentamos dar un paso en el camino de la pregunta por el origen de la obra de arte.

II. El arte como origen de la obra

La caracterización de la disputa de la lucha de mundo y tierra como el rasgo fundamental en el ser-obra de la obra nos ha orillado a la pregunta:

¿Por qué es la disputa la esencia del ser-obra? Vamos a retomar ahora esta pregunta, hasta el momento dejada de lado. La respuesta preliminar dice: El ser-obra de la obra tiene el rasgo fundamental de la disputa, porque y en cuanto la obra es una obra “de” arte. ¿“El” arte? ¿Dónde y cómo es éste? ¿Existe pues “el” arte en sí en algún momento y en algún lugar? Sin embargo antes de que preguntemos *si* y *cómo* sea “el” arte, debemos aclarar *qué* es él. ¿Permanece la palabra “el arte” siempre sólo un nombre colectivo vacío para todo aquello que se da en el negocio del arte? ¿O es simplemente la obra misma en cada caso? Ninguno de los dos. La pregunta: “¿Qué es el arte?” ahora ya no la planteamos en el vacío. En tanto que preguntamos: ¿En dónde tiene su fundamento el ser-obra de la obra? Buscamos aquello que está ocurriendo propiamente en la disputa. Hay que plantear la pregunta: ¿Qué es en la obra primero y último a la obra? Preguntando de esta manera sabemos que nos movemos en un círculo.

La obra -permaneciendo en sí, retrocediendo a sí y así consistiendo- abre el “ahí”, el centro de lo abierto hacia cuyo claro sobresale y se muestra el ente como tal. Esto abierto incluye en sí el rompimiento aperiente de un mundo a una con el cerrarse a sí misma de la tierra. Ésta al cerrarse, penetra en lo abierto. El mundo es desocultado y la tierra se cierra, pero en lo abierto. Y en tanto que ocurre esta intimidad de la pelea abierta de lo que se *recubre* y de lo que se *descubre*, eso que hasta ahora se entendía como lo real se revela como lo no-ente. Viene a la luz, es decir, a lo abierto que hasta ahora regía el encubrimiento, el disimulo y la distorsión del ente. Lo que así ocurre en la disputa: la inauguración de la apertura de la pelea entre lo desoculto y lo oculto, el salir-fuera del encubrimiento y disimulo, este acontecer ensamblado en sí es el acontecer de aquello que llamamos *verdad*. Pues la esencia de la verdad no consiste en la concordancia de un enunciado con una cosa, sino más bien la verdad es este acontecer fundamental de la inauguración de la apertura del ente como tal. Por ello a la verdad pertenece esencialmente lo oculto y el ocultarse (el misterio) así como el encubrimiento, el disimulo y la distorsión -la no-verdad.

En la obra como tal está el acontecer de la verdad a la obra, es decir, la verdad está puesta en obra en la obra. *La puesta-en-obra de la verdad, esa es la esencia del arte*. Siempre debemos tomar en cuenta que la

verdad no mienta aquí *alguna* verdad, algo verdadero singular, por ejemplo un pensamiento y un enunciado, una idea o un valor, que por ejemplo sean “presentados» mediante la obra, sino que la verdad mienta la esencia de lo verdadero, la apertura de todo lo que esté abierto. [17] Por supuesto con ello hemos ganado solamente una primera indicación de la esencia del arte a partir del ser-obra. En el arte ocurre la verdad en cuanto llegar a ser patente del ente. Pero *todavía* no se ha demostrado qué y cómo el arte sea el origen de la obra. Con origen nombramos en un concepto previo aquella forma de fundamento el cual requiere en su necesidad el ser-obra de la obra.

El arte es el poner-en-obra la verdad. Entonces el asunto es así: por un lado está ahí una obra y por otro la verdad. Y ésta es *transplantada* en aquélla mediante el arte. Así no es de ninguna manera; ya que la obra ni consiste antes de la verdad ni tampoco ésta está antes de la obra, sino que al surgir la obra, acontece verdad. Pero -y esa es la pregunta decisiva- *¿por qué para que acontezca verdad debe darse la obra?*

Si la verdad sólo se pone a la obra *con* la obra y *en* la obra y no está ahí en algún lugar antes, entonces ella debe *llegar a ser*. *¿De dónde viene la inauguración de la apertura del ente? ¿Acaso de la nada?* Efectivamente, si con el no-ente se mienta aquello que está-ahí, que entonces mediante la obra a la vez es refutado y sacudido como el ente presuntamente verdadero. A partir de esto que está ya ahí no se puede leer nunca la verdad. Más bien la apertura del ente acontece, al ser proyectada, *poetizada*. Todo arte es en esencia poesía, es decir, al abrir de golpe aquello abierto en donde todo es de diferente manera que como comúnmente es. Gracias al proyecto poetizante lo común y lo anterior llega a ser no-ente. La poesía no es ningún imaginar a rienda suelta cualquier cosa, no es un flotar en lo irreal. Lo que la poesía inaugura como proyecto manteniendo separado (pro-yecta), esto abierto solamente permite entrar al ente como tal y lo hace resplandecer.

La verdad como la apertura ocurre en el proyecto, en la poesía. El arte como poner-en-obra la verdad es esencialmente poesía. Pero, *¿no es pura arbitrariedad reducir la arquitectura, escultura y música a la poesía, “poesía” [Poesie]?* Así sería si quisiéramos interpretar las mencionadas “artes” desde el arte lingüístico y considerarlas como subespecies de ésta. Arte lingüístico, “poesía”, es sin embargo él mismo *sólo una* forma del

proyectar, del poetizar en este sentido determinado, pero *amplio*. Y sin embargo la obra lingüística, la poesía en sentido más estrecho, tiene una posición *privilegiada* en el arte en su totalidad. Uno suele establecer en cada caso un “lenguaje de formas” en los artistas y en sus obras, por ejemplo en las obras de arquitectura y plásticas. ¿Por qué “lenguaje” en una obra arquitectónica? Bien, sabemos que el lenguaje es “expresión” y también el arte es precisamente esto, es decir, “expresión”. Y por ello todo arte es “lenguaje”. Y ya que el arte lingüístico se llama “poesía”, es pues todo arte poesía. La determinación esencial del arte como poesía no podría ser más malinterpretada que mediante tales “aclaraciones”. La prueba de su insostenibilidad enfatizará el sentido propio del enunciado: el arte es poesía.

De antemano admitimos que la determinación del arte como expresión tiene su corrección. La opinión de que el arte es expresión es igual de indiscutible que la afirmación: la motocicleta es algo que hace ruido. Cualquier técnico [18] se reiría de tal determinación esencial de esta máquina. Pero nadie se ríe cuando se habla desde hace mucho de que el arte es “expresión”. Ciertamente, la Acrópolis es expresión de los griegos y la catedral de Naumburgo es expresión de los alemanes y el ¡beeh! es expresión del borrego. Sí, de acuerdo, la obra de arte es una expresión especial, es decir, un ¡beeh! propio, probablemente. Pero la obra no es obra porque sea expresión, sino que es expresión porque es una obra. A la determinación del ser-obra la caracterización de la obra como expresión no sólo no aporta nada, sino que impide ya toda pregunta propia por este ser.

Pero esta caracterización desmesuradamente correcta y sin embargo inesencial del arte como expresión no vale ni siquiera para el lenguaje. Aunque el lenguaje sirve para la comunicación, la conversación y para el convenio, no es solamente y en primer lugar una expresión oral y escrita de aquello que debe ser comunicado, ya sea algo verdadero o no-verdadero, es decir, un ente patente o disimulado en *cuanto* patente o disimulado. El lenguaje no solamente comunica lo patente y no sólo lo transmite, sino que anterior y propiamente el hecho de que eleva al ente como un ente a lo abierto es la esencia del lenguaje. Donde no hay lenguaje, como en las piedras, plantas y animales, ahí tampoco hay apertura del ente ni del no-ente ni a-ente ni del vacío. Al nombrar el

lenguaje las cosas por primera vez, trae ese nombrar el ente a la palabra y al aparecer. Este nombrar y decir es un proyectar, en donde se *anuncia* como qué está abierto el ente. Este anunciar proyectante es a la vez *renunciar* a toda confusión vaga. El decir proyectante es poesía, la saga del mundo y de la tierra y con ello del espacio de la cercanía y lejanía de los dioses. El lenguaje originario es tal saga como la poesía originaria de un pueblo, en la cual le brota a éste su mundo, y su tierra *en cuanto* suya comienza a cerrarse a sí misma. La poesía es la esencia del lenguaje y sólo por *consecuencia* puede también ser “expresión”. Pero el arte y la obra de arte no son una especie de lenguaje, sino viceversa: la obra lingüística es la figura fundamental del arte, ya que ésta es poesía. La poesía en sentido estrecho, *Poesie*, permanece la figura fundamental del arte (poesía en sentido amplio), pero precisamente porque en el *decir* poético siquiera *lo* abierto, en donde el ente como ente llega al despliegue y conservación, es proyectado y llega a ser propiedad para el Dasein humano. Construir y modelar por el contrario acontecen siempre en lo ya abierto de la saga y del decir y por ello precisamente en cuanto caminos del arte nunca son lenguaje, sino un correspondiente poetizar propio.

Pero la determinación de la esencia de la poesía como proyectar *no* agota su esencia. Sin la mirada en la esencia *completa* de la poesía, es decir, del arte, tampoco aprehendemos el devenir de la verdad. Ante todo no captamos en qué medida para el devenir de la verdad es necesario algo así como la obra. (El fundamento de la necesidad de la obra es cada vez su o-rigen).

La esencia completa de la poesía viene a la vista en el enunciado: la poesía -la esencia del arte- es *fundación del ser*. Entonces no es producción del [19] ente. Pero ¿qué significa ser a diferencia del ente, al cual llamamos según aquél? Este ente ahí, el órgano [*Orgel*], lo captamos y lo captamos en su diferencia por ejemplo con un gato. El órgano es. Pero este ser lo captamos difícilmente, a pesar de que estamos igual de seguros de que el órgano es y de que no no-es, como sabemos que es un órgano y no un gato. Pero claro que preferimos tomar al órgano y al gato y dejamos el ser a los filósofos. Sin embargo, a pesar de todo este sentido común y su cercanía con la vida, ¿qué nos es más cercano que el ser? ¿Qué “sería” el órgano y el gato y todo lo demás sin el ser? Pero para que éste no permanezca una mera palabra, lo que nunca es pese a toda

inaprehensibilidad, puede servir como recurso de urgencia una indicación: presentimos el ser y su concepto, cuando aprehendemos aquella apertura mencionada una y otra vez que aparece en el proyecto poético. Ser es aquello que y cómo el ente nos es siempre a la vez abierto y oculto. El ente es solamente en sí gracias al hecho de que *nosotros* somos esenciales para el ser.

Querer decir directamente, por ejemplo en un solo enunciado, cuál es la esencia del ser, ya significa desconocer esta esencia. Precisamente porque el ser nunca puede ser exhibido como cualquier ente que esté ahí, por eso se requiere de la *fundación* del ser.

Fundación [*Stiftung*] se refiere a tres aspectos unidos en sí. Por un lado *stiften* es un donar, el don libre.⁶ También *stiften* es erigir, colocar algo sobre un fundamento, *fundamentar*. Y finalmente *stiften* es provocar algo, iniciar. Donación, fundación [*Gründung*], inicio debemos escucharlo y comprenderlo unitariamente, si nombramos al arte como poesía de la fundación [*Stiftung*] del ser.

Ahora bien, fundación como donación, don libre, se refiere precisamente a aquello que antes ya se introdujo como rasgo de la poesía, el proyectar de lo abierto como “lo diferente que de costumbre”. El proyecto libera algo, que no sólo nunca ocurre desde lo que está ahí o lo desacostumbrado, sino que nunca puede ser compensado a través de lo que está ahí. El proyecto es fundación como donación. Ahora, ¿qué significa fundación [*Stiftung*] como fundación [*Gründung*] e inicio? y ¿cómo se relaciona esencialmente lo nombrado en ello con el proyecto?

La verdad como apertura siempre es apertura del Da, hacia el cual sobresale todo ente y a-ente, a partir del cual se recoge en tanto que cerrarse. De esta forma el “Da” mismo permanece enraizado en este abismo oscuro. Sin embargo ¿cómo es este “Da”? ¿Quién se hace cargo de ser este “Da”? Respuesta: el ser humano - no como individuo, tampoco como comunidad. Estos dos modos de ser ser-humano sólo son posibles, si antes el ser-humano se hace cargo del Da, es decir, si está en medio del ente *en cuanto* ente y a-ente, a saber, está a favor del ser. Esta forma de ser el Da la llamamos historia. Al ser el ser-humano el Da, es decir, al ser histórico, llega a ser un pueblo. En el proyecto poético aquel “diferente que de costumbre” no es simplemente inaugurado, sino al permanecer la

⁶ N. del T.: *Stiften* significa donar y fundar, así como provocar o incitar.

apertura siempre apertura del Da, es prearrojado al Da o a aquél que es el Da, es decir, el proyecto poético es lanzado al Da-sein histórico. El Da en su apertura [20] es solamente cuando se hace cargo del Da y lo subsiste a partir del removimiento en algo desistido y a partir de la conservación de lo codado, es decir, la historia. El Da sólo es cuando un pueblo se hace cargo de ser el Da, cuando llega a ser histórico. Este Da mismo nunca es general, sino siempre cada vez éste y único. El pueblo ya está siempre arrojado en su Da (Hölderlin el poeta). Pero este lance es, si verdaderamente es poesía. Pero si el proyecto es poesía, entonces el lance nunca es solamente una exigencia arbitraria, sino que la inauguración de aquél en donde el Dasein en tanto histórico ya está arrojado. Adonde está arrojado un pueblo, es siempre la tierra, su tierra, el fundamento que se cierra a sí mismo, sobre el que reposa el Da arrojado. El proyecto, que esencialmente es lance, solamente *proyecta* cuando recoge su abierto del fundamento oculto, cuando aquello que en él está desistido, en el fondo está codado como determinación que está oculta y por consecuencia ha de ser descubierta. En el proyecto ese “diferente que de costumbre” llega a la apertura, pero este diferente en fundamento no es algo extraño, sino solamente lo más propio del Dasein histórico, oculto hasta ese momento. El proyecto viene de la nada, en tanto él no proviene de lo acostumbrado y lo hasta ese momento; no viene de la nada porque en tanto que lanzador recoge la determinación oculta y depositada, y la pone como fundamento y la funda expresamente. Fundar [*stiften*] como proyectar donador es esencialmente al mismo tiempo este fundar [*gründen*]. Apertura solamente puede llegar a ser apertura del Da, es decir, la verdad como tal sólo puede acontecer cuando el proyecto es fundador. Pero él es fundador en tanto se inserta en eso que se cierra a sí mismo, la tierra. Ésta debe llegar a lo abierto y de hecho como lo que se cierra a sí mismo, es decir, en su contraposición al mundo proyectado. Ya que el arte como poesía es fundación, fundar proyectante, debe fundar y poner la apertura, es decir, la verdad de tal manera que ésta llega a pararse en aquello que disputa la pelea entre la tierra y el mundo, y eso es la obra. La verdad acontece únicamente como apertura del Da, llega a la obra solamente en la obra. La esencia del arte como fundación del ser es el fundamento de la necesidad de la obra. El ser de la obra no consiste en que está ahí como un ente producido, sino funge como disputa de la

apertura del Da y deja que los seres humanos se hagan cargo históricamente del ser. (Por ello la obra tiene ese rasgo característico de que alzándose se retrae y se retoma de todo lo que sólo está ahí.)

La esencia del arte es el origen de la obra de arte. El arte no es porque haya obras, sino que una obra debe ser cuando y sólo en tanto haya arte. Pero ¿en qué medida y por qué debe haber arte? Su esencia consiste en nombrar la verdad no de manera pensativa en un concepto ni en llevarla a la acción y actitud a través del acto esencial, sino en ponerla en obra. El arte deja a su modo surgir la verdad, es un dejar surgir, un origen. El arte es en su esencia más interna origen y sólo eso. No es antes otra cosa y luego también origen, sino que al ser en esencia un dejar surgir la verdad, es al mismo tiempo el fundamento para la necesidad de la obra. Origen y sentido del fundamento para la posibilidad y necesidad [21] de la obra es el arte sólo porque es origen en sentido "originario".

Pero ¿acaso la verdad, la apertura del Da, *debe* acontecer de tal forma que ella surja en el origen como arte? Efectivamente, ya que la verdad en cuanto apertura del ente es a la vez siempre ocultamiento, cerrazón de la tierra. La verdad es esencialmente terrena. Sin embargo, ya que la obra, urgida desde el arte, y sólo eso, coloca originariamente la tierra como autocerrante en la lucha con el mundo proyectado, por ello la obra, es decir, el arte, es necesario en el acontecer de la verdad. El fundamento más oculto para la necesidad de la obra de arte, su origen más propio, es la esencia misma de la verdad. Si la verdad debe acontecer, es decir, si debe ser historia, entonces debe haber una obra, debe haber arte como fundación de ser.

Ya que fundación [*Stiftung*] no es solamente proyecto liberador ni solamente la cimentación que recoge el fundamento cerrado, sino a la vez inicio. Ella provoca el origen. Pero un origen [*Ursprung*] solamente puede iniciar como salto [*Sprung*]. El inicio del arte es inmediato, lo que no excluye, sino incluye que él es lo preparado más amplia y ocultamente. El salto en cuanto inicio es siempre aquel salto previo [*Vorsprung*] en el cual todo lo que viene ya está saltado por encima [*übersprungen*], aun cuando cubierto. El inicio no es nunca inicial en el sentido de lo primitivo, que así se llama sólo porque no es capaz de soltar nada consecuente desde sí. Sin embargo el inicio siempre es inicial, no por indigencia de lo logrado, sino por la plenitud de lo cerrado en él. Así como cada origen

tiene su inicio, así cada inicio tiene su comienzo. Éste es aquel en donde como en algo hallado comienza el siempre repentino inicio. Para que el comienzo precisamente sea éste o aquél, para eso se necesita un motivo. Y el motivo siempre es una casualidad, de hecho casual a la luz y en el ámbito irrumplente del inicio en cuanto del salto de un origen, es decir, de uno tal en donde la verdad surge en cuanto apertura del ente. Donde esto acontece inicia historia. El inicio del arte de un pueblo siempre es el inicio de su historia y lo mismo vale para el fin. Por ello no hay un arte prehistórico, ya que con el arte ha iniciado la historia y el arte solamente en cuanto histórico es éste o no es. No hay “el arte” en sí. Pero en la prehistoria hay el prearte cuyas figuras ni son sólo obra de uso (herramientas) ni todavía obra de arte. Pero del prearte no hay tampoco un tránsito paulatino hacia el arte, como tampoco de la prehistoria a la historia. Siempre hay ahí el salto del inicio, el cual precisamente uno capta, si uno por principio se abstiene de hacer comprensible al final este salto, es decir, remitirlo a algo conocido. Sin embargo, el salto del origen permanece según su esencia un misterio, ya que el origen es un modo de aquel fundamento cuya necesidad debemos llamar libertad.

La esencia del arte como poner-en-obra de la verdad es el origen de la obra de arte. Este origen es tan originario, y por ello tan inaccesible, que siempre -también en estos pasajes- quedamos expuestos a la no-esencia de la esencia. [22] Tanto más originaria la esencia de algo, cuanto más dura es a la vez la no-esencia con su insidiosa apremiosidad y necesidad.

Saber sobre la esencia solamente es saber como decisión. Al preguntar por el arte es necesaria la decisión: ¿es el arte esencial para nosotros, es un origen y con ello un *salto previo* fundante hacia nuestra historia, un salto previo o solamente todavía un *añadido*, el cual arrastramos como “expresión” de lo que está ahí y que seguimos efectuando como decoración y diversión, como descanso y calentamiento?

¿Estamos en la cercanía de la esencia del arte como origen o no? Y si no estamos en la cercanía del origen, ¿sabemos esto o no lo sabemos y solamente nos tambaleamos en el negocio del arte? Si no lo sabemos, entonces lo primero es elevarlo al conocimiento. Pues la claridad al respecto, quiénes somos y quiénes no somos, es ya el salto decisivo a la

cercanía del origen. Sólo tal cercanía garantiza un Dasein verdaderamente fundado e histórico como firme piso auténtico en esta tierra. Pues - y que esta palabra de Hölderlin dé el final:

“Difícilmente abandona el lugar
lo que habita cerca del origen”
(*Die Wanderung*)

ANEXOS

(Anotaciones marginales no consideradas)

1.- Sobre la pp. 19 s.

Poner sobre el fundamento, por eso com-posición; la exposición no composición. Debe haber lucha, es decir, debe haber una obra.

Desde la esencia del arte como poesía.

¿Cuándo debe haber una obra? Cuando la tierra y el mundo en el Da abierto, cuando la verdad.

2.- Sobre la pp. 20 s.

¿Por qué debe haber una obra? Porque la esencia del arte es poesía, pero el proyecto sólo puede ser en cuanto *fundador*, composición del fundamento y restitución de lo abierto en éste.

Pero ¿por qué debe ser así la esencia del arte como poesía? Porque la poesía es un acontecer de la verdad y porque la verdad siempre “es” terrenal; y de hecho de modo que ella es una manera en la que *surge* la verdad.

El arte *un* origen de la *verdad*. Forma fundamental de su devenir. El arte es historia. Acción y pensar. *Alcanzar saltando*.

Arte es el fundamento, porque él mismo es esencialmente un o-origen.

Concepto previo sólo impropio. O-origen - ¿Qué tipo de fundamento? 